

La casa en Canoas de Oscar Niemeyer

El triunfo de la forma libre

Fernando Aliata

Arquitecto, Profesor e
Investigador de la Facultad
de Arquitectura y
Urbanismo de la UNLP



omo bien ha sido reconocido por la crítica, la casa de la calle Canoas en las afueras de Río que Niemeyer construyó para sí mismo en 1953, es un punto de inflexión determinante dentro de su larga producción.

Hasta ese momento, sus trabajos se habían caracterizado por un tenso juego de contraposición entre formas orgánicas y geométricas. Algunas de las obras más famosas de esta etapa inicial como el Casino y la Casa de Baile de Pampulha, muestran con claridad este modo de composición: el Restaurante oval contrasta con el bloque cuadrado del Casino en el primer caso, los círculos superpuestos del Salón de Baile se contraponen a la ondulante pasarela que recorre el jardín en el segundo.

También en un emprendimiento de gran escala de ese primer período, el Parque de Ibirapuera de San Pablo, se puede observar como las formas orgánicas asumen el carácter de una gran marquesina o circulación cubierta con el objetivo de unir los rectángulos que forman los pabellones

del complejo.

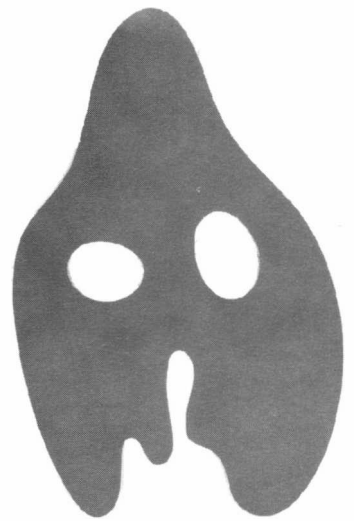
Frente a estas obras, la importancia de la casa de la calle Canoas radica en que por primera vez se plantea la desaparición de esa tensión. Lo que surge, en cambio, es una voluntad formal casi absoluta, «*la forma libre*» que, como intentaremos demostrar aquí, alteran profundamente algunos de los presupuestos básicos de la arquitectura del período.

Las referencias posibles de esta «*forma libre*» parecen provenir directamente del campo del paisajismo que, tomando como punto de partida la experiencia del edificio del Ministerio de Educación, continuaba su camino ascendente a partir de los trabajos de Roberto Burle Marx.

En efecto, si el paisajista había podido plantear una traslación de la poética pictórica al jardín, si había podido transformar las formas sinuosas de la pintura de Hans Arp o de Miró en texturas florales, en manchas de color vegetal, Niemeyer trasladará por vez primera esta morfología orgánica absoluta a la arquitectura.¹

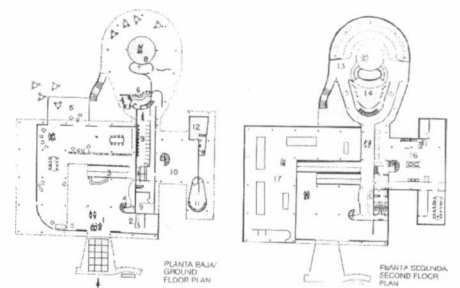


Oscar Niemeyer, casa en
Canoas, Río de Janeiro,
1953

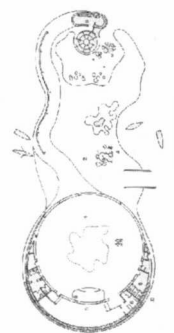


*Hans Arp, "Hombre -
botella", madera pintada
135 x 90 cm., 1928*

*Burle Marx, planta del
proyecto de restauración
Jardín de la Residencia
Odette Monteiro, 1948/
1988*

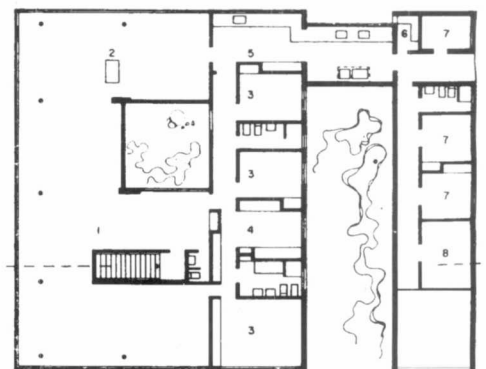
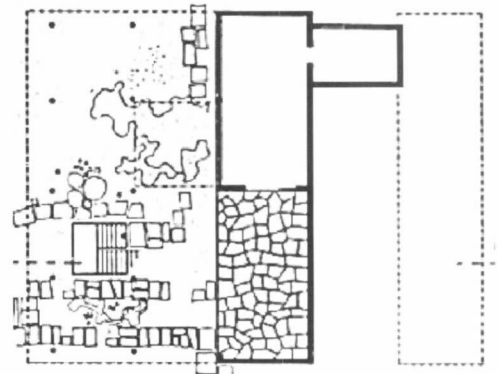
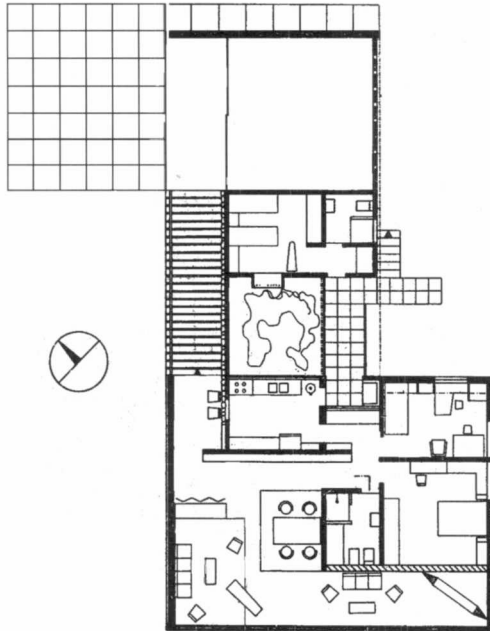
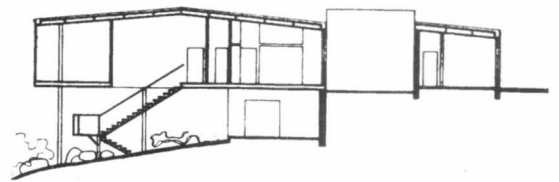
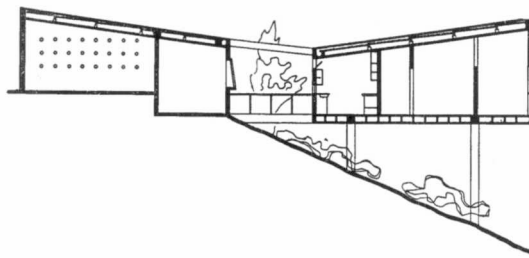


*Oscar Niemeyer, planta
del Casino Pampulha,
Belo Horizonte, 1940 /
1942*



*Oscar Niemeyer, planta
de la Casa de Baile en
Pampulha, Belo
Horizonte, 1940 / 1942*

*Oscar Niemeyer, vista
aérea del Parque
Ibirapuéra, San Pablo,
1951*



Affonso Eduardo Reidy,
Casa Carmen Porthino,
Rio de Janeiro, 1952

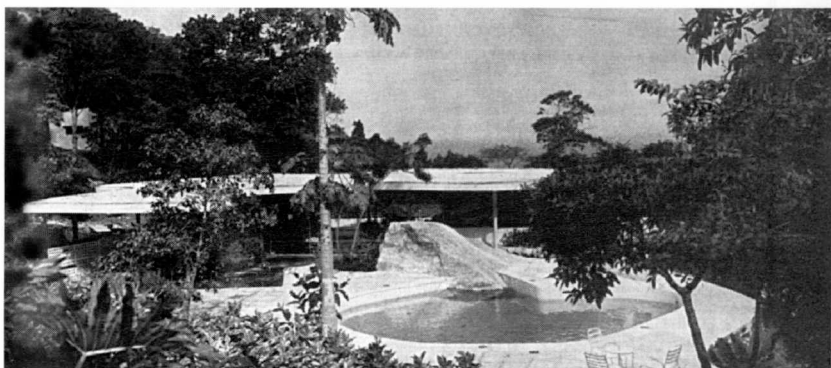
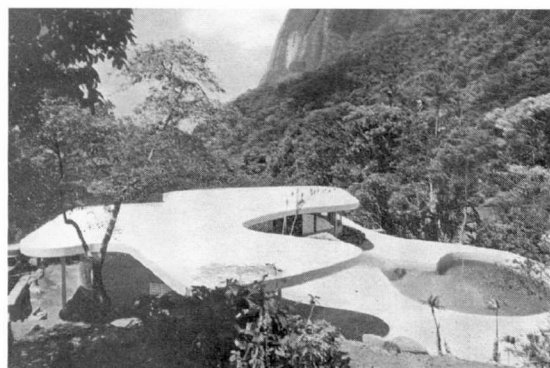
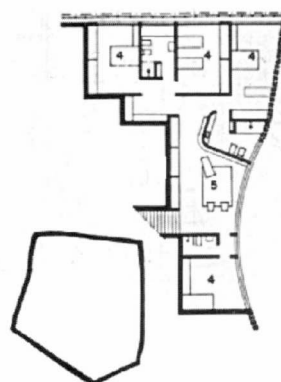
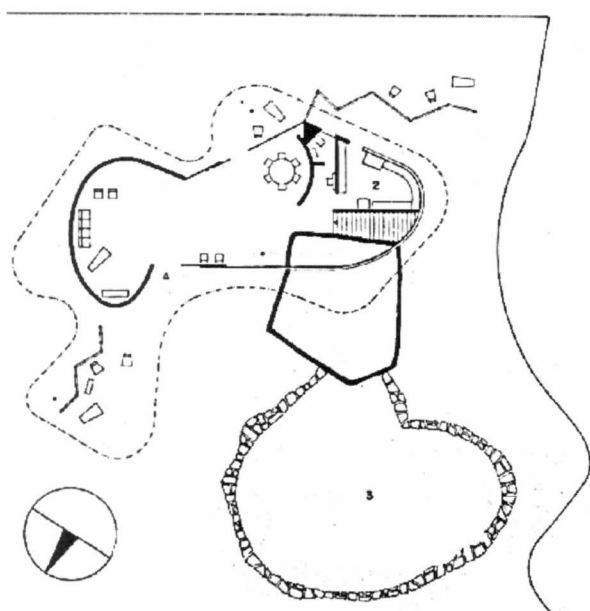
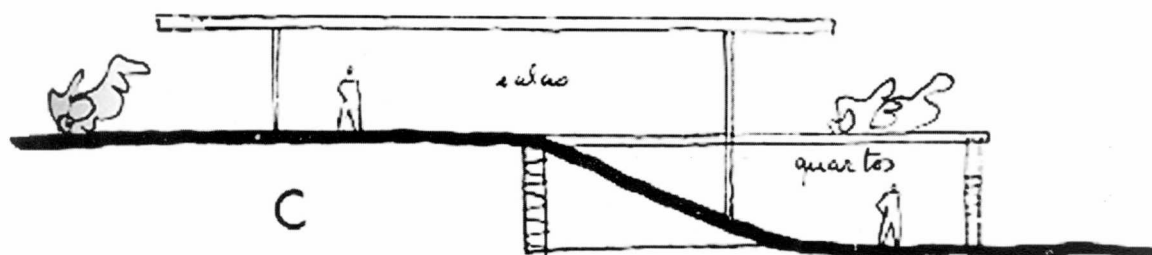
Lina Bo Bardi, casa en
las afueras de San Pablo,
1951

Si comparamos esta casa con otras producciones contemporáneas desarrolladas en un contexto similar: la casa en la ladera de los morros realizada por Lina Bo Bardi en las afueras de San Pablo (1951), o la de Affonso Eduardo Reidy para Carmen Porthino (1952) en los suburbios de Río, podemos observar la radicalidad de la propuesta de Niemeyer. El punto de partida de estas dos viviendas es el trabajo con el relieve escarpado, que permite la colocación de la tradicional planta de pilotis y un plano horizontal superior calzado sobre la pronunciada pendiente. El objetivo de estos planteos es que la naturaleza penetre por debajo de la casa logrando una integración gradual con la arquitectura. En ambos casos la planta inferior sirve como acceso a un bloque compacto desplegado en una sola planta de estar y dormitorios que se posa sobre el paisaje, organizando sus visuales hacia los puntos más atrayentes del entorno.

La propuesta de Niemeyer, en cambio, produce un giro extremo. El arquitecto divide también la

casa en dos niveles, pero no propone una planta libre de accesos desde un entorno natural bajo los pilotis sino que decide enterrar la planta de dormitorios en la ladera del peñasco, dejando en el plano superior aquellos espacios que pueden ser tratados más libremente. Esta acción es verdaderamente revolucionaria. Si bien la inversión de las partes en las viviendas de dos plantas colocando los dormitorios debajo de la zona de estar era un recurso ya utilizado por otros arquitectos modernos del período, la acción de enterrarlos, hacerlos desaparecer del sistema compositivo de la casa, es toda una novedad que encontrará impulsos en el futuro en lo que podemos denominar como «arquitecturas enterradas». Basta con recordar aquí los trabajos de Emilio Ambasz o del grupo liderado por Justo Solsona en nuestro país para descubrir desarrollos posteriores de esta tendencia.²

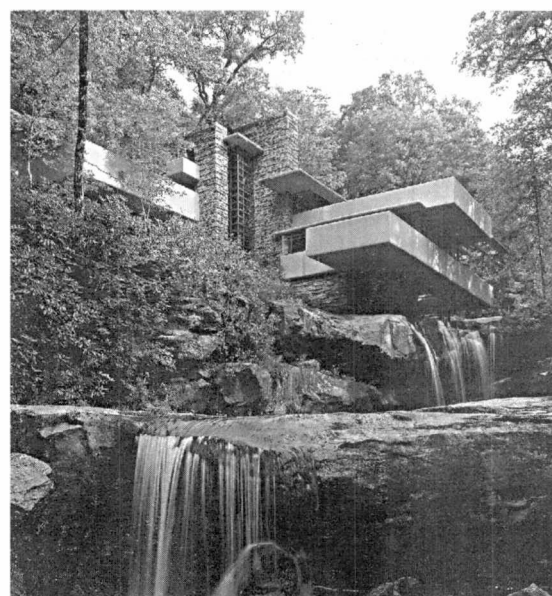
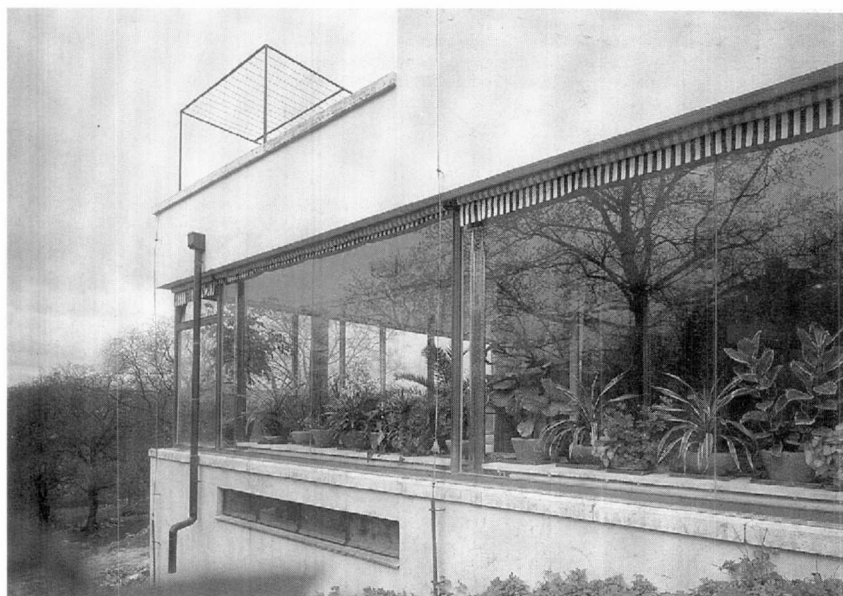
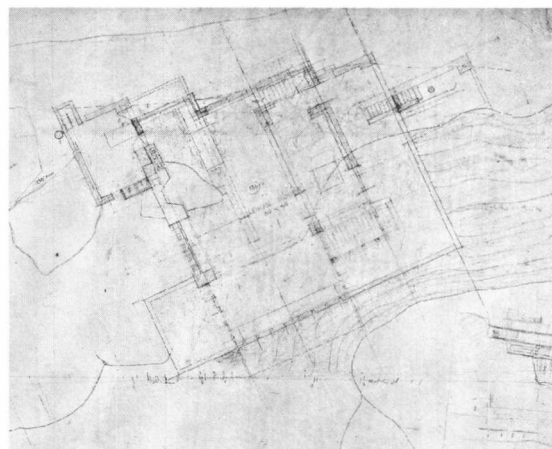
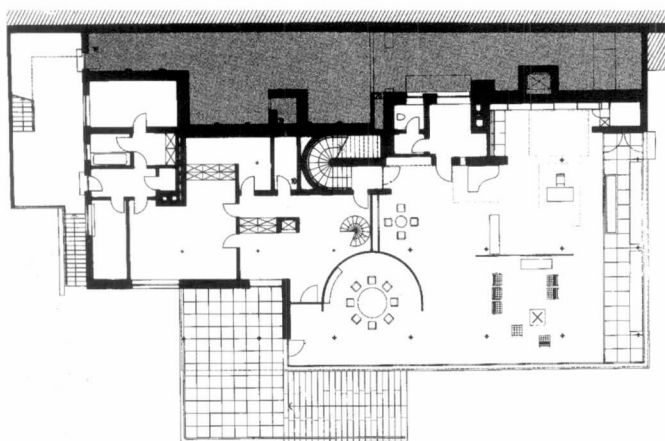
Este artificio de Niemeyer, que lo libera de tener que otorgar forma visible a las partes más «duras» de la vivienda, es lo que será más



estigmatizado en esos años por algunos representantes de la teoría moderna como Max Bill o Ernesto Rogers.³ Es que este artificio supone dividir los componentes tradicionales de la teoría arquitectónica, romper la tríada vitrubiana que obliga a someter la belleza a las leyes de la tectónica, a las medidas y formas del habitar humano, para instalarse en el puro juego formal que exige redefinir todas las partes del edificio. En efecto, si comparamos la casa en Canoas con una obra paradigmática como la casa Tugendhat, que también está apoyada en la ladera de un promontorio y plantea una inversión de los niveles ya que se accede por la planta superior de los dormitorios, los resultados de esta ruptura saltan a la vista. La necesaria y tensa relación entre la estructura de las columnas y los planos que conforman un recorrido en la obra de Mies han desaparecido aquí. En Canoas, los muros semicirculares que definen las relaciones entre comedor y servicios y que sirven también para delimitar el espacio del estar, no poseen vínculos

de tensión con las columnas redondas que emergen casi casualmente para sostener una cubierta de límites imprecisos. También, a diferencia de la casa Tugendhat, la naturaleza no puede ser enmarcada por los planos vidriados como un gran cuadro viviente, sino que fluye, se entremezcla, resulta reflejada en el interior en las líneas serpenteantes de los muros de cierre y el límite ondulante de la cubierta. Pero esta relación no es casual ni ingenua. Como bien afirma Ferreira Martins, la arquitectura moderna brasileña implica también la construcción de un paisaje nacional. En este caso, el referente artificial, la arquitectura, es un modo de comprensión de acercamiento y conocimiento de la naturaleza tropical. Si de alguna manera la casa establece una relación de analogía conceptual con la naturaleza, es también un observatorio de esa naturaleza, la hace visible a la mirada humana que es en definitiva la que selecciona fragmentos del entorno para arribar a la construcción cultural del paisaje.⁴

Oscar Niemeyer, casa en Canoas, Río de Janeiro, 1953



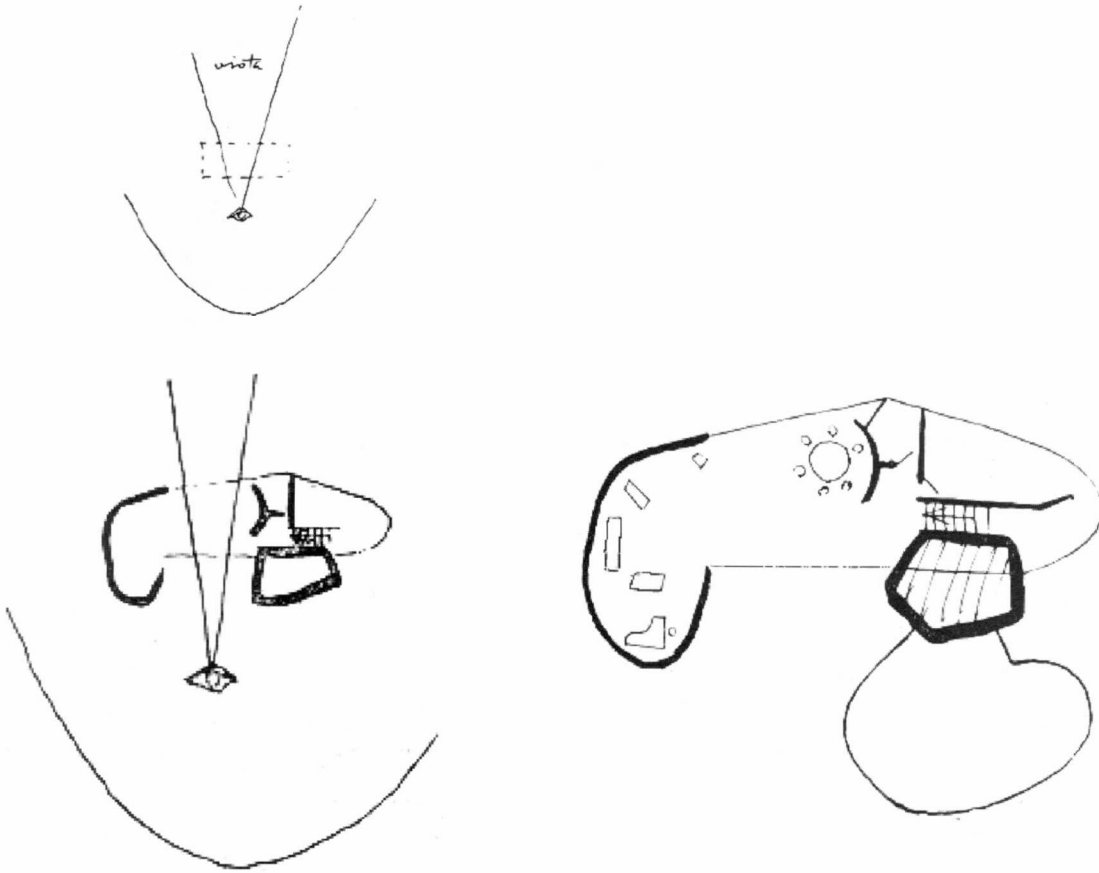
Mies van der Rohe, casa Tugendhat, Checoslovaquia, 1929

Frank Lloyd Wright, Casa de la Cascada, Pennsylvania, 1937

La clara manifestación de esta necesidad casi didáctica de resaltar los contenidos de una naturaleza local, está explícitamente señalada en la roca que asciende dividiendo la casa de la piscina.

No es un «*objet à réaction poétique*» corbusierano, tampoco tiene las características de la roca que penetra en la Casa de la Cascada para formar el hogar, ya que en ambos casos el elemento orgánico contrasta por diversos motivos con la arquitectura. En Le Corbusier el objeto natural está colocado para generar una tensión entre obra humana y organicidad de la naturaleza. En el caso de Wright, la roca parece recordarnos que la composición ha nacido desde allí, que la conformación de la planta principal se ha modelado a partir de este objeto natural, pero que su orden, su organización, surge de una poética individual que se asienta en un respeto por la naturaleza que tiene otros parámetros de composición. En este caso, las plantas iniciales nos muestran una preocupación por definir las

direcciones ortogonales de muros y losas que construyen una trama sobre la cascada rocosa. En Canoas, en cambio, la masa de piedra es una parte más de un sistema de composición de partes iguales, en la cual la forma orgánica de la roca parece ofrecer la clave de composición de la pileta y la cubierta, como demuestra el esquema dibujado por el mismo Niemeyer para la primera publicación de la casa en 1954.⁵ Pero el gesto es más profundo de lo que supone la simplicidad del dibujo del arquitecto brasileño: la superposición de las formas sugiere que, al menos temporariamente, la arquitectura ha abandonado la necesidad de identificarse como mimesis de una naturaleza ideal plagada de relaciones numéricas, trazados reguladores, lógicas constructivas y medidas humanas, y admite finalmente que su fuente de inspiración es una naturaleza real y que son las formas de esa naturaleza real, sinuosas y carentes de toda lógica geométrica, las que deben imitarse. Espacio recorrible, ausencia de centralidad, la



arquitectura de Canoas ha abandonado la dramaticidad de toda referencia a la tradición axial, pero enfrenta otros problemas. Redefinir cerramientos, accesos, protecciones de luz y sombra. La audacia del arquitecto lleva a replantearlo todo. El artificio del enterramiento deja al descubierto una casa tan ligera como un pabellón de exposición, sin compromisos, sin tensiones. La regularidad, los designios de un orden virtual representativo de una naturaleza ausente que debe ser recordada frente al desorden de lo real ha desaparecido; entre naturaleza real y arquitectura no deben existir diferencias que marquen el carácter artificial de la intervención humana. En su lugar el objeto se parece demasiado a aquello de lo cual la tradición clásica deseaba destacarse: el desorden morfológico que nos rodea, el caos que había remplazado la armonía primigenia. Si el jardín de Burle Marx había acompañado esa ortogonalidad mezclada con organicidad, original del modernismo brasileño y había hecho descender hasta la naturaleza los gestos de la modernidad, el trabajo de Niemeyer desandaba el camino. La arquitectura forma ahora parte de la poética del jardín moderno, carece de memoria y evocación, se entremezclaba en sus juegos, celebraba la libertad del arte frente a la ausencia de la tectónica, condenada a desaparecer en las entrañas de la montaña. ■



Oscar Niemeyer,
esquema de la casa en
Canoas, Río de Janeiro,
1953.



Las imágenes del presente artículo fueron extraídas de la siguiente bibliografía:
Revista "L'architecture d'aujourd'hui" n° 52, 1954
Revista "Domus" n° 678, 1986 / B. Taschen: "Frank Lloyd Wright". Ed. P. Gössel y G. Leuthäuser / H. Mindlin: "Modern Architecture in Brazil". Edit. Reinhold Publishing Corporation / Josep M. Botey: "Oscar Niemeyer". Ed. G. Gili / O. Niemeyer: "Meu sóia e eu". Editora Revan / Marta Iris Montero: "Paisajes líricos". Ed. IRIS, octubre 1997
G. C. Argan: "El arte moderno 1770-1970". Fernando Torres, editor

1. Sobre Burle Marx ver del autor: "Del espacio pictórico al cuadro ecológico. Los jardines de Burle Marx" en: Teyssot, Georges, Mosser, Monique: I giardini di occidente, Electa, Milano, 1989.

2. Si la técnica permite el retorno a la caverna, al subsuelo, la triada vitrubiana en la cual se asientan los principios constitutivos de la disciplina puede disolverse y la arquitectura visible puede volver a ser únicamente Venustas retornando a un diálogo directo con la naturaleza que le ha dado origen. Un claro ejemplo de ésto es el Laboratorio Schiumberger (1982) de Emilio Ambasz. Este proyecto, se presenta como un "jardin texto" en el cual el arquitecto coloca sus signos favoritos, experimentando libremente desde un retorno al primitivismo, en el cual no hay lugar para la lógica industrial. Ella está contenida en el subsuelo, el sitio en el cual los laboratorios cumplen estrictamente con el programa funcional, permitiendo que resurjan con fuerza en la superficie la serie de arquetipos que pertenecen a la historia de la cultura: utilitas y firmitas se separan de venustas. Este tema ha sido tratado en profundidad por el autor en "Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina", en Block, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, N° 2, Buenos Aires, 1998, pág. 24 - 40.

3. La crítica de Ernesto Rogers fue publicada en Casabella n° 200, 1954; la de Max Bill en Hábitat, 1954.

4. Ferreira Martins, Carlos: "Bajo aquella luz nació una arquitectura... Reflexiones en torno a la relación entre arquitectura y paisaje en Le Corbusier y la arquitectura brasileña", en Block, Revista de cultura de la arquitectura, la ciudad y el territorio, Centro de Estudios de Arquitectura Contemporánea, Universidad Torcuato Di Tella, N° 2, Buenos Aires, 1998, pág. 76- 87. Para una definición de paisaje ver del autor y Graciela Silvestri: "El paisaje en el arte y las ciencias humanas", CEAL, Buenos Aires, 1994.

5. L'Architecture d'Aujourd'hui N° 1954.